frontando com as manifestações de fé e de auto-superação dos praticantes em transe, o espectador não estranha mais. A exaltação se apodera da imagem e do som, consumindo os homens, a música e as vozes. Tudo é operado e alterado eletronicamente; e no entanto, aos olhos do espectador, a alteração se justifica plenamente porque ocorre para expressar uma "alteração" maior ou, como se diz, uma "força maior". É que, a seu modo, e graças à intervenção do xamã, o espectador já efetuou também uma travessia, já passou pelo braseiro.

A câmera se detém numa prece que vai encerrar as imagens do culto. Um clarão azulado no terço inferior do quadro assegura a transição, a volta para a natureza. O espectador pressente que o ritual de sua cura vai terminar, percebe que as imagens vão desaparecer. Um peixe sai da água, gira em círculos no ar e aterrissa na floresta, antes de se decompor pela combustão. Até quando morta, a natureza é transformação. Como o peixe desmaterializado em luz, a imagem também vai desaparecer, deixar de iluminar.

A experiência de purificação e iniciação chega ao fim. O espectador certamente continuará dizendo: Eu não sei com que me pareço. Não porque não saiba como é a sua imagem. O espectador não sabe com que se parece porque *aparece* como suporte de muitas imagens. No face-a-face com elas, ele se descobriu como tela e como projetor; na visão direta, viu-se como receptáculo das imagens do mundo e emissor de projeções, de imagens particulares.

O espectador viu porque o xamã soube mostrar. Sabendo das coisas, o xamã evidentemente sabe das imagens. Por isso, não é possível concordar com o *videomaker* quando, ao final de um texto brilhante sobre o vídeo, ele conclui que o que nos falta é o *vidente da aldeia*.[5] O xamanismo eletrônico nos fez perceber que ele existe, não nos falta. Seu nome é Bill Viola.

[5] Bill Viola, "The sound of one line scanning", *in Reasons for knocking at an empty house: Writings 1973-1994*, organizado por Robert Violette, Londres, Thames and Houdson/Anthony d'Offay Gallery, 1995, p. 168.

Laymert Garcia dos Santos, "Paisagens artificiais", in *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética* (São Paulo: Editora 34, 2003), 198–99.

10.
PAISAGENS ARTIFICIAIS*

"Paisagens artificiais" — o título desta intervenção, desde que me foi proposto, a um só tempo seduziu-me e intrigou-me: não consegui atinar com a razão que o motivou nem superar a estranheza que a justaposição dessas palavras suscita. Por isso, obviamente, foi necessário aprender a conviver com elas, com ele.

"Paisagens artificiais" contém a idéia de uma perversão da paisagem natural, aquela à qual nos referimos quase que obrigatoriamente, e cuja existência parece incontestável. Mas eis que os processos tecnológicos se impõem e passam a duplicá-la, reproduzi-la, interrogá-la, questioná-la, a rivalizar com ela, desvirtuá-la, desbancá-la... A ponto de pretenderem reivindicar a existência de um outro tipo de paisagem, ou melhor, paisagem de uma outra natureza. Embutido no tema desta mesa, talvez exista o seguinte pressuposto ou expectativa: de que as paisagens artificiais seriam de uma outra natureza.

Se isto for verdade, devemos admitir que com as paisagens artificiais passamos a ver algo muito diferente do que víamos. Cumpre então perguntar: Em que consistiria essa diferença? O bom senso diria que a paisagem natural é "real", enquanto a outra é inventada. Uma seria a realidade feita imagem, a outra, a imagem feita realidade. Entre a paisagem natural e as paisagens artificiais haveria, portanto, uma barra de oposição.

* * *

* Conferência apresentada no Seminário "Paisagens Artificiais", promovido pela Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 25/11/1996.

O exercício que se propõe aqui visa mostrar que tal polarização é improcedente, tão improcedente quanto as oposições entre realidade e imagem e entre natureza e tecnologia. O exercício busca o caminho do meio, busca o que se passa entre a natureza e o artifício, não como negatividade, como afirmação de um pólo *contra* o outro, mas sim como sintonia, correspondência e complementaridade. O exercício busca tornar perceptível esse estado intermediário no qual tecnologia e natureza se encontram como se nunca tivessem estado separadas.

Toda paisagem é forçosamente natural *e* artificial, porque nenhuma paisagem existe para si, mas sim para uma mente que a percebe e a concebe. É para ela que toda e qualquer paisagem se produz, mas é nela que tal produção se realiza. Nesse sentido, toda paisagem é uma invenção, seja ela resultado de uma dinâmica do real, ou do real pensado.

O caminho do meio preconiza que nos preparemos para ver a paisagem. O que requer aquela disciplina de despoluição, desobstrução do olhar, que faz o pintor Gérard Fromanger afirmar: não se trata mais de pintar uma imagem na tela, mas, antes de tudo, de limpá-la de todas as imagens, todos os clichês que nela imediatamente se precipitam. O caminho do meio recomenda desapegar-se dos olhos do hábito, olhos indiferentes, e tentar desenvolver os olhos com que olha o monge tibetano, o poeta japonês que faz *haiku*, Andrei Tarkovski, James Turrell ou Bill Viola: *visão direta*. O caminho do meio preconiza que respiremos a paisagem, como sugere Benjamin e como pratica Cézanne, ao "estudar o motivo", isto é, a montanha Sainte Victoire. O caminho do meio preconiza que a montanha e os olhos se encontrem por contato e contágio, fogo do olho com fogo do mundo, no entender de Empédocles.

A visão direta de uma paisagem implica necessariamente em ver o que há de mágico na sua produção. Isto é, implica em ver o quão extraordinário é ver o mundo se fazendo imagem. Ver a paisagem como se ela fosse um momento intermediário entre a miragem e a alucinação, entre a imagem que o mundo produz e a que a mente cria. Ver a paisagem como imagem de passagem, como reverberação de uma potência que se atualiza entre dois pontos. Respirar a paisagem é conhecê-la intimamente, fisicamente, entrando dentro dela e deixando que ela nos absorva, expondo-nos ao que se expõe, posse mútua. Hölderlin tem dez ou onze anos e brinca com seu meio-irmão às margens do Neckar; e então, bruscamente, por acaso, levanta os olhos:

> *... O rio se mantinha*
> *Na tarde faiscando*

Tomado pelo estupor, o menino cambaleia, e se ajoelha para rezar.[1]

A visão direta de uma paisagem implica em encontro e perda. Vejamos dois exemplos, nos quais Buson, o poeta japonês do século XVIII, e Bill Viola, o artista norte-americano do século XX, vêem o relâmpago.

Buson escreve:

> *Com a luz do relâmpago,*
> *Barulho de pingos —*
> *Orvalho nos bambus.*

Ou, numa tradução literal:

> *Com o relâmpago/ barulho de derramar/ orvalho do bambu*[2]

Um comentador observa que

> "é madrugada (orvalho) de um dia de verão, tradicionalmente a época dos relâmpagos. Blyth julga que é a espera do trovão que aguça o ouvido e faz perceber o barulho dos pingos de orvalho. Outra interpretação plausível é a de que o

---

[1] Cf. Philippe Jaccottet, *Avant-Propos*, *in* Hölderlin, *Oeuvres*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, p. IX.

[2] P. Franchetti, E. Taeko Doi, L. Dantas, *Haikai*, 2ª ed., Campinas, Ed. da Unicamp, 1991, p. 105.

relâmpago permite ver o orvalho pingando dos bambus, o que leva à percepção do som".[3]

Tais considerações permitem-nos precisar, talvez, o contexto do que se passa — um dia de verão —, a atitude de espera do poeta que o capta, e a visão do orvalho, seguida da percepção do barulho de pingos. Mas na verdade, o poema é tudo isso e muito mais. Porque nos oferece o acontecimento da paisagem como ele se dá numa visão direta.

O que ocorre? Se buscarmos uma resposta na primeira tradução, "mais interpretativa", "mais atenta ao efeito total do poema", diremos que a luz do relâmpago traz consigo o barulho dos pingos... e ambos levam o poeta a perceber a existência do orvalho nos bambus. Mas se optarmos pela tradução literal, "colada ao texto japonês",[4] diremos que com o relâmpago, graças a ele, o poeta escuta o derramar do orvalho no bambu.

Tal acontecimento é, claramente, uma extraordinária fusão do poeta com a paisagem. Blyth julga que a após a queda do relâmpago, a expectativa do trovão faz Buson ouvir o orvalho caindo no bambu — no intervalo, portanto, entre a visão do raio e o som do trovão. Mas isso é uma suposição, pois este último não se encontra no *haiku*. O fato incontestável, o acontecimento, é que cai um raio, riscando o céu; ato contínuo, Buson ouve a delicadeza infinita do derramar do orvalho no bambu. Talvez não seja a espera do trovão que aguça os ouvidos do poeta, mas sim a ausência do som dilacerante do raio. Hipótese mais do que plausível se considerarmos que a percepção auditiva de Buson é despertada pela queda do raio para imediatamente descobrir a queda do orvalho, isto é, passar da ausência de uma das expressões mais terríveis da natureza à presença de sua expressão mais suave. Entre tais extremos, entre não-som e som, a percepção auditiva de Buson revela-se, a um só tempo, inumana e humana. Inumana porque a audição do não-som e do som, a audição plena, manifesta a realidade última da natureza. Humana porque nesse momento único o poeta ouve plenamente o que soa ao ouvir o que não soa, tornando-se pura audição: homem não-homem que acede à realidade última do humano e coexiste com a natureza.

O fantástico, no poema de Buson, é que ele não só nos faz ouvir a fusão do homem com a paisagem, mas também nos faz vê-la mentalmente. O poeta não estava ouvindo o derramar do orvalho: até o relâmpago riscar, estava envolto pelo silêncio e, talvez, pela escuridão da noite, que o impedia de atentar para o orvalho caindo no bambu. Mas o relâmpago ilumina o mundo, a paisagem, e Buson pode ver-ouvir a noite em sua completude, pode captá-la tanto em sua manifestação irada quanto em sua manifestação serena. A realização dessa imagem mental de Buson absorto pela paisagem de verão atinge o leitor como um raio, mas também como a doçura de uma bênção. A realização da imagem mental criada por Buson leva o leitor a compartilhar com o poeta a centelha da iluminação em que ele se consuma e se consome.

* * *

Quando Bill Viola lança o videodisco *I do not know what it is I am like*, em 1986, publica também um texto onde registra o pensamento suscitado pela visão de um relâmpago. Ali se lê:

> "A tremenda energia desencadeada por um raio é energia potencial. Latentes na atmosfera, cargas inversas se acumulam em crescentes nuvens negras até que um ponto crítico é alcançado, e num instante (de um décimo a metade da velocidade da luz) centenas de milhares de volts de energia elétrica são descarregados, a torrente de elétrons abrindo forçosamente caminho no ar não-condutor, amiúde superando a distância entre o céu e a terra".

E tudo isso num momento, num tempo menor que nosso mais ínfimo pensamento, embora a imagem do relâmpago, além de dei-

[3] *Ibidem*, p. 192.

[4] *Ibidem*, p. 48.

xar uma pós-imagem momentânea na retina, seja impressa para sempre no olho da mente de todos os que alguma vez experienciaram uma tempestade elétrica. Damo-nos conta de que vimos essa imagem antes e continuamos vendo-a enquanto as diversas formas da natureza vão revelando suas profundas origens comuns. Vemos a árvore contra o céu cinzento de novembro; vemos o rio e seus tributários da janela de um avião; vemos a disposição dos vasos sanguíneos no corpo; percebemos um pensamento crescendo e ramificando em nossas mentes e vidas.

O eixo do raio é a vertical; ele se move ao longo da linha que conecta o céu e a terra. É o mesmo eixo em que o indivíduo se firma quando se entrega na grande planície sob a abóboda celeste. É a linha que conecta o chão sobre o qual se sustém à mais profunda camada de linhas do tempo nos estratos geológicos da terra, lá no fundo, visível no corte da parede do *canyon*. É o caminho que a árvore revela ficando em pé, e que já está contido em sua semente. É o mesmo caminho ao longo do qual cresce a árvore no centro do mundo, o "*axis mundi*" descrito por Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl Jung e outros, que em suas buscas reintroduzem em nossas mentes contemporâneas recém-despertas aquilo que já soubemos.[5]

A visão do relâmpago suscita uma reflexão que se desenrola num *continuum* da dimensão física à dimensão metafísica. A visão do relâmpago, aqui, é analítica e revela, acima de tudo, a reação intelectual do artista ao que contempla. A magia é explicada; e embora fosse possível tecer uma analogia entre o que dizem Viola e Buson, é flagrante o contraste entre os dois escritos na medida em que se impõe a separação entre o sujeito e a paisagem, o que não é o caso no *haiku*. Por que então recorrer ao texto de Viola?

O interesse maior de tal opção consiste em mostrar que Buson e Viola são capazes de *visão direta*, mas não da mesma maneira.

---

[5] Bill Viola, *Reasons for knocking at an empty house: Writings 1973-1994*, organizado por Robert Violette, Londres, Thames and Houdson/Anthony d'Offay Gallery, 1995, p. 141.

Porque, ao contrário de Buson, Viola usa a escrita para refletir, não para revelar. Mas se com Buson podemos aceder à *visão direta* através da construção verbal de uma paisagem natural, com Viola vai dar-se o mesmo, só que agora através da construção videográfica de uma paisagem artificial. Em outras palavras, o poeta re-produz sua fusão com a paisagem através de uma imagem feita de palavras, enquanto o *videomaker* re-produz sua fusão com a paisagem através de uma imagem tecnológica.

Uma anotação de Bill Viola fornece indicações precisas sobre sua *démarche*, e o quanto ela se aproxima da de Buson. Pois antes de realizar seu vídeo, o artista escreve:

> "PASTAR COMO PURA MEDITAÇÃO
>
> Lembrete — meu plano de conviver com animais pastando surgiu quando gravava as tempestades nos campos de Saskatchewan.
>
> Aquelas vacas e eu ficamos lá oito horas. Elas estavam muito mais em casa do que eu. Apenas 'ficavam'. Pura meditação, campo mente, em uníssono com a paisagem.
>
> *Quis gravar esse estado mental como a primeira idéia para fazer o trabalho sobre o animal*".[6]

* * *

Tais indicações, além de precisas, são preciosas para entender a *démarche* de Viola: gravar um estado mental da fusão campo-mente, da pura meditação em uníssono com a paisagem. Em que consiste a gravação dessa paisagem artificial?

Antes de tudo, deve ser ressaltada a rigorosa fidelidade de Viola a uma concepção da tecnologia como concretização da interação da mente com a natureza. Tal concepção, uma vez mais, tem muito de oriental e evoca as palavras do filósofo Keiji Nishitani, que diz, a respeito da tecnologia:

---

[6] *Ibidem*, p. 138.

"As máquinas são puros produtos do intelecto humano, construídas para os propósitos do próprio homem. Não podem ser encontradasem parte alguma no mundo da natureza (como produtos da natureza); entretanto, as ações das leis da natureza encontram sua expressão mais pura nas máquinas, mais pura do que em qualquer dos produtos da própria natureza. As leis da natureza operam diretamente nas máquinas, com uma imediaticidade que não pode ser encontrada nos produtos da natureza. Na máquina, a natureza é trazida de volta para si mesma de um modo mais purificado (abstraído) do que é possível na própria natureza. Assim, as operações da máquina tornaram-se uma expressão do trabalho do homem. Com uma abstração mais pura que tudo nos produtos da natureza, quer dizer, com um tipo de abstração impossível para os eventos naturais, a expressão das leis da natureza tornou-se uma expressão do trabalho do homem".[7]

As observações de Nishitani sobre a relação homem-natureza concretizada na tecnologia mostram claramente que a gravação da paisagem artificial não implica num distanciamento do homem para com a natureza; muito pelo contrário, o recurso à câmera, aos aparelhos, pode até significar uma aproximação maior, visto que a própria existência dos instrumentos decorre de fusões anteriores da mente com a natureza. Gravar uma pura meditação em unissono com a paisagem requer portanto, por um lado, o máximo de atenção para com o que se dá numa relação homem-natureza específica, mas por outro lado, também, o máximo de concentração na relação homem-máquina, a fim de atualizar as potências da mente e da natureza já inscritas nos aparelhos.

O máximo de atenção para com a relação homem-natureza e o máximo de concentração na relação homem-máquina se expressam no encontro e na sinergia das puras intensidades do homem, da natureza e da máquina. Um finíssimo trabalho na resolução da imagem, uma finíssima sintonia, modula essa definição única que faz a tela vibrar como nunca víramos antes. Por um momento, encantado, o espectador busca uma comparação e a encontra no pontilhismo de Seurat. Mas a diferença logo se impõe: aqui, a imagem não se forma como uma aparição que oscila entre a consistência e a inconsistência, que tende ao mesmo tempo para o contorno e o esvaecimento; aqui a imagem não deixa aquela impressão um tanto quanto fantasmagórica. Procurando gravar a pura meditação em uníssono com a paisagem, Viola manipula as máquinas como instrumentista que as conhece intimamente; interferindo na medida exata na duração dos pontos luminosos que varrem a tela, o artista deixa a imagem viver.

A opção tecnológica pelo vídeo se justifica em virtude da imagem ser apenas o movimento de pontos luminosos, isto é, informação pura, diferença que faz a diferença. Bem compreendido e utilizado, o vídeo parece liberar plenamente todo o seu potencial, produzindo uma imagem que não é hiper-realista, pois não se pretende mais real do que o real, e sim expõe uma outra realidade.

Não se deve falar dessa seqüência de imagens, que serão mostradas, mas dos efeitos que elas suscitam no espectador, constituindo para ele uma experiência entre a miragem e a alucinação. Como corpos vivos, as imagens encontram o espectador num espaço-tempo indefinível, como se o tempo que passa fosse um não-tempo, como se o espaço dispensasse qualquer perspectiva, como se o colorido único das reverberações tocasse aquele que contempla e o envolvesse num estado de encantamento, como se a harmonia do trovão e do canto dos pássaros completasse a sensação de que se respira a paisagem artificial. *Video haiku*.[8]

[7] Keiji Nishitani, *Religion and nothingness*, trad. e introd. de Jan van Bragt, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 83-4.

[8] Cf. Bill Viola, *op. cit.*, p. 79.